



## *Una historia alter-Nativa*

Trabajo Fin de Grado  
Carla Hayes Mayoral  
Tutor: Joaquín Ivars  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2018/2019



## DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD DEL TFG

D./Dña. Carla Hayes Mayoral con DNI (NIE o pasaporte) 26268764G, declaro que el presente Trabajo de Fin de Grado es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citadas debidamente. De no cumplir con este compromiso, soy consciente de que, de acuerdo con la Normativa de Evaluación y de Calificación de los estudiantes para el TFG de la Facultad de Bellas Arte de Universidad de Málaga, esto conllevará automáticamente la no calificación por motivo del plagio en el que pudiera haber incurrido.

Para que conste así lo firmo el 12/09/2019

Firma del alumno

A handwritten signature in black ink, reading "Carla Hayes". The signature is written in a cursive style with a large, looping flourish that starts under the 'C', goes around the 'Hayes', and ends with a long, sweeping underline.



1.Resumen.....	pág.4
2.Idea.....	pág.5
3.Trabajos previos.....	pág.6
3.1 Paisaje y colonialismo.....	pág.7
3.2 Estética barroca y vínculo colonial	pág.9
4.Investigación plástica.....	pág.12
4.1 La poética del material.....	pág.13
4.2 Desarrollo.....	pág.15
5.Investigación teórico-conceptual.....	pág.29
5.1. Historicidad y cultura.....	pág.30
5.2. Alteridad, hibridez e identidad.....	pág.32
5.3. El vestido como construcción identitaria.....	pág.34
6. Conclusiones	pág.35
7. Bibliografía	pág.36
8. Presupuesto	pág.38
9. Cronograma	pág.39
10. Dossier fotográfico	pág.40



## 1. RESUMEN

El presente proyecto pretende tratar las problemáticas raciales y culturales derivadas del colonialismo como fenómeno moderno y posmoderno. Para ello, realizo un estudio de un episodio de la historia occidental no tan narrado como es la esclavitud negra en la España barroca y las influencias negras en la cultura hispanoandaluza. Mediante esto consigo una serie de recursos iconográficos y unas nociones históricas que permiten abordar el tema de la identidad cultural y racial.

Por otro lado, entendiendo el tejido como construcción cultural e identitaria, intento crear una poética y una forma coherentes con estos planteamientos.

La idea de hibridación material, procesual, racial y cultural está presente durante todo el trabajo, empleándose materiales propios de ciertas culturas africanas y conjugando el tejido y el material con las formas tradicionalmente occidentales.

Es por ello, que establezco una analogía entre una hibridación formal y técnica y una cultural y racial. Aunque hay una investigación de los límites pictóricos, escultóricos y textiles, el resultado final se expondrá en forma de instalación.

**Palabras clave:** cultura, colonialismo, esclavitud, hibridez, tejido, raza, historia, artesanía, identidad.

## ABSTRACT

In this project, I focus on racial and cultural issues caused by colonialism as a modern and postmodern phenomenon. In doing so, I research on a hidden episode of western History as is black slavery in Spain during Baroque epoque and the influences that blackness and african culture had on spanish and andalusian culture. This investigation gives me some iconographic resources and historical knowledge that allows me to focus on racial and cultural identity.

Understanding 'weaving' as a cultural construction, I try to create a poetic form related to these topics.

'Miscegenation' concept aplied to material, artistic process, race or culture is present during the whole project, using materials from african cultures and mixing weaving and african materials with traditionally occidental forms.

Consequently, I set an analogy between a formal and technical miscegenation and a cultural and racial one. Although I have experimented with pictorial, sculptorical and textil limits, the final result will be exhibited as an installation.

**Keywords:** culture, colonialism, slavery, miscegenation, weaving, History, handcraft, identity.



## 2. IDEA

Con este proyecto trato de poner en relación las identidades y conflictos culturales e históricos surgidos del colonialismo, así como de analizar el proceso de construcción de la identidad cultural y racial de modo que se de lugar a una poética y a una forma evocadoras. Para ello la idea de tejido está presente en todo momento, en primer lugar como concepto alusivo a la construcción y en segundo lugar como punto de cohesión y tensión entre culturas.

Por otro lado, todo el proceso está profundamente inspirado en una investigación histórica sobre la desconocida esclavitud en la España barroca. Este estudio me avala para tomar la iconografía barroca española y ponerla en relación con "lo africano".

El material juega también un papel fundamental en el proyecto dada la simbología, origen e implicaciones del mismo. En este sentido se ha intentado afrontar esta tensión e hibridación cultural mediante una hibridación también formal y técnica. Tomo la iconografía propia del barroco como axioma occidental y me valgo además de elementos del imaginario cultural español, que se entrecruzan con los materiales de culturas africanas dando lugar a una ambivalencia que se corresponde con esa dicotomía cultural y racial.



### 3. TRABAJOS PREVIOS

Este trabajo de fin de grado es el resultado de una investigación que comienza con trabajos anteriores. Aunque para este proyecto no se han empleado las disciplinas que se venían trabajando, durante el desarrollo de estas obras previas se han adquirido recursos visuales e iconográficos; y se han tratado campos conceptuales que se relacionan con el trabajo final.

Considero importante establecer dos epígrafes para explicar las dos líneas de trabajo que se han seguido hasta llegar al trabajo actual, líneas que, en cualquier caso, terminan convergiendo.



### 3.1 PAISAJE Y COLONIALISMO

El concepto de paisaje natural ha estado presente en la mayoría de trabajos anteriores, surgiendo en algún momento una relación poética con la idea de colonialismo. En primer lugar, durante las asignaturas de Taller de Pintura y Proyectos I desarrollo un interés por la naturaleza como paisaje exterior, concretamente por la vegetación, planteando unas composiciones pictóricas donde hay una presencia notable de la misma y donde se proyecta, a través de la representación, un sentido foráneo (Figuras 1 y 2 ).

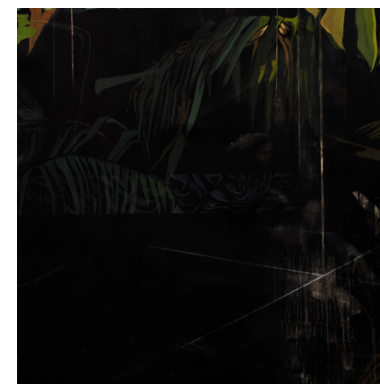
Genuinamente, en estas piezas propongo una relación entre el espacio exterior y el espacio interior e íntimo a través de la pintura, valiéndome de recursos propios de otros ámbitos como la fotografía o el collage para aplicarlos al propio ámbito plástico de la pintura.

Aunque en un primer momento no existía un interés explícito relativo al colonialismo, el análisis posterior de estas obras sí influenció bastante en mi desarrollo en torno a la temática. Me di cuenta de la potencia plástica y poética que tiene este paisaje vernacular o sus elementos vegetales dentro del discurso colonial. Por otro lado, durante el desarrollo de estas obras hay un proceso de hibridez constante tanto por esa relación de espacio interior/exterior como por la simbiosis formal de imágenes por medio de collage referenciales durante el proceso.

Como cualidad de lo colonial, ese concepto de hibridez se convierte para mí en un tema de estudio y en un modo de proceder en la obra.



Fig.1



(Detalle)



Fig. 2



(Detalle)

El trabajo anterior se relaciona íntimamente con el realizado en la asignatura Estrategias del dibujo contemporáneo donde me centré en el concepto de desarraigo y la diáspora y seguí una línea similar realizando collages físicos de pequeño tamaño con fotografías de paisaje natural y transferencias de mapas diversos con el fin de crear un atlas distintivo o imaginario personal.

Se trata de una serie de composiciones de pequeño tamaño reunidas en un “atlas manufacturado”, con un carácter muy intimista (selección: figuras 3,4,5 y 6). El mapa original es transferido aleatoriamente sobre la superficie del papel, otorgando un sentido de deslocalización y pérdida que se relaciona con el desarraigo y en última instancia, con el colonialismo<sup>1</sup>. Las fotografías son editadas, impresas, recortadas y entretejidas con el papel anterior dando lugar a un juego entre lo visible y lo oculto/perdido.

Durante el proceso de desarrollo de este trabajo no sólo reafirmé un especial interés, como ya he dicho, por el elemento vegetación sino que la factura tejida que conllevaban estos collages supuso un nuevo modo de trabajo que posteriormente he aplicado dadas las implicaciones semióticas que me supone el “tejido” como tal.

---

1. Véase: Estrella de Diego, “El mapa del mundo en la época de los surrealistas” en *Contra el Mapa, disturbios en la geografía colonial de occidente* (Madrid: Siruela, 2008) p. 11-12

Por otro lado, comienzo a interesarme aún más por **lo híbrido** como concepto y como modo de abordar la idea de colonialismo y mestizaje:

“Estas imágenes visibles y singulares de tejidos, de flores, sirven de rampa de acceso a un universo invisible y virtual. Entre lo semejante y lo diferente, lo cercano y lo lejano”<sup>2</sup>



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

---

2. Michel Serres, *Atlas* (Madrid: Cátedra, 1995) p- 31



### 3.2 ESTÉTICA BARROCA Y VÍNCULO COLONIAL

Paralelamente, en la asignatura de Estrategias en torno al espacio II y Fotografía comienzo a interesarme por la estética barroca como antonomasia de la cultura occidental/europea. En este trabajo me valgo del espacio de **la casa y su fenomenología**<sup>3</sup> para poner en relación mediante pequeñas maquetas muy naive la estética arquetípica africana con la occidental de la época barroca/rococó. De este modo, el exterior de las maquetas siempre remite a una construcción “primitiva” mientras que el interior alude a la ornamentación propia del barroco/rococó (Figuras 7,8,9 y 10).

Mantengo en estas obras el interés por el paisaje natural tropical mientras que empiezo a tomar la iconografía del **barroco**<sup>4</sup> como recurso para tratar el tema colonial. Por otro lado, empiezo a interesarme en concreto por el colonialismo en África, analizando, en este caso, arquitectura, materiales y en última instancia, costumbres vernaculares.

Aunque en estas piezas no trabajo exhaustivamente los materiales, me interesan ya las implicaciones poéticas que pueda tener el material lo cual cobrará mayor relevancia durante el desarrollo del trabajo actual.

---

3. Véase: Gaston Bachelard, “La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza” en *La poética del espacio* ( México D.F. : FCE - Fondo de Cultura Económica, 2008)

4. Véase: Letizia Cecchini, Angela Sanna, *Il Barroco* ( Florencia: Scala, 2009)

Continuando esta línea, en la asignatura de Fotografía, planteo un trabajo final de Postfotografía donde, a través de la edición fotográfica y el fotomontaje, investigo sobre la **veracidad de la imagen**<sup>5</sup>, dentro de la misma temática colonialista.

En este sentido, el proceso de dicha obra implica un juego con la propia historia, lo cual ha tenido una gran influencia en el trabajo actual Empleo la estética barroca junto con la ruina y de nuevo el paisaje natural para evocar situaciones ficticias con una falsa historicidad. (Figuras 11 y 12)



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

---

5. Véase: Joan Foncuberta, *La furia de las imágenes* (España: Galaxia Gutenberg, 2016)



Fig. 11 *Palacio de Invierno*



Fig. 12 *La habitación de María Antoñeta*



#### 4. INVESTIGACIÓN PLÁSTICA

Durante este apartado comentaré las referencias plásticas que se han obtenido durante el proceso de trabajo seguidas de su aplicación en el desarrollo plástico-técnico del proyecto y la descripción detallada del mismo. No obstante, dado que el proceso plástico y el teórico se producen de un modo simultáneo, mencionaré brevemente algunas cuestiones teóricas relacionadas íntimamente con la investigación plástica.

## 4.1 LA POÉTICA DEL MATERIAL

Este proyecto comienza con un marcado interés por las tensiones coloniales que se vienen trabajando con anterioridad.

En un primer momento, influenciada por la idea de paisaje, me baso en la serie de fotograbados de **Tracey Moffat**, *Plantation*, donde la artista trata la cuestión de la esclavitud norteamericana por medio del paisaje y de la escena. Me percató entonces del efecto narrativo del paisaje y de la vegetación con respecto a las cuestiones coloniales .

El interés por el paisaje y por la vegetación me lleva a iniciar una búsqueda de materiales naturales centrándome (tras una investigación exhaustiva) en la palmera, elemento que adopto como icono del paisaje colonial y decido trabajar con rafia (tras considerar otros materiales) pues es un material que proviene de las hojas de la palmera *Raphia*, autóctona de ciertas regiones de África. Dado que es una materia que se emplea en las expresiones artísticas de muchas culturas africanas, me pareció desde el principio un recurso interesante para tratar la problemática colonialista.

En este punto, tomo como referente a la artista afroamericana **Simone Leigh** cuyas esculturas combinan el barro y la porcelana con la rafia creando una poética que versa sobre el cuerpo de la mujer negra.

Desarrollo a partir de entonces un especial interés por la artesanía como medio formal y conceptual y decido establecer un proceso de trabajo manual que parta de la manipulación del propio material.



Tracey Moffatt *Plantation*



Tracey Moffatt *Plantation*



Simone Leigh



Simone Leigh *Sin título V*

Esta parte del proceso se ve bastante influenciada por el análisis de las artistas de la Bauhaus, muchas de las cuales tienen una amplia obra textil, como es el caso de **Anni Albers** cuyo trabajo parte del telar y del tejido y está fuertemente vinculada al tema colonialista ya que obtiene muchas referencias de sus estudios sobre los textiles de las civilizaciones precolombinas de Sudamérica <sup>6</sup>. Aunque su obra explora cuestiones pictóricas y compositivas, me interesa particularmente la poética del material que tanto investiga en sus proyectos.

En este sentido, Albers propone el juego con el material como un modo de escapar a la insensibilidad. En su libro *On weaving* la artista plantea el material como algo no sólo vinculado a la superficie o la apariencia como se entiende en la sociedad moderna:

“La superficie del material, siendo cualidad de la apariencia, es cualidad estética y por tanto, medio del artista”. <sup>7</sup>

Anni Albers entiende que la sensibilidad es necesaria para comprender el lenguaje táctil y propone dar forma al material “crudo” como medio para provocar un estímulo que “pueda tocar nuestro impulso creativo”.

Estos planteamientos me incitan a trabajar con el tejido, en consonancia con ese impulso creativo del que habla Albers.

Considero entonces que la conjunción entre el tejido y el material natural puede ser una solución plástica para generar una poética que al mismo tiempo guarde relación con las cuestiones coloniales y étnicas y facilite la narratividad. Siguiendo la concepción de Albers de lo manufacturado desde su génesis como sinónimo de lo humano, realizo algunas pruebas de tejido con rafia muy intuitivas.



Anni Albers

---

6. Véase: Anni Albers, Josef Albers, *Viajes por Iberoamérica* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006)

7. Anni Albers, *On weaving* (EE.UU, Wesleyan University Press, 1968)



## 4.2 DESARROLLO

Las primeras pruebas son breves estudios basados en la idea de **tejido** <sup>6</sup>, creando sobre cartones o telares muy rudimentarios una urdimbre sencilla que me permitiese construir una trama con la que trabajar. (Figuras 13 y 14 ) Para crear estas tramas utilizo hebras de rafia natural que he de anudar entre sí para crear una bobina larga con la que tejer. Cabe mencionar que resulta un proceso que necesita de mucha precaución ya que el material, aunque es resistente, puede romperse con facilidad si se quiebran las hebras.

La acotación formal del proyecto deviene en una acotación también conceptual. La visualización del documental *Gurumbé: canciones de tu memoria negra* <sup>7</sup> presenta un punto de inflexión ya que a partir de entonces indago acerca de las influencias negras en la cultura española a través de una esclavitud ocultada en la España del barroco. Esta fuente me proporciona unas claves iconográficas muy concretas y comienzo a trabajar con la idea del ornamento barroco como signo y sinónimo de la cultura occidental. De esta manera, me dispongo a **bordar** <sup>8</sup>, a modo experimental, ornamentos aleatorios sobre las estructuras tejidas, en un principio empleando hojas frescas de palmera (Figura 17).

---

6. Tejido: Material que resulta de tejer o entrelazar hilos.

7. Miguel Ángel Paredes [Productor] Miguel Ángel Rosales [Director], *Gurumbé: canciones de tu memoria negra* ( España, 2017)

8. Bordado: Labor de relieve sobre tela o piel realizada con aguja y diversas clases de hilo.

Tras la realización de varias pruebas deduzco que el bordado puede acoger correctamente la idea de ornamentación aunque formalmente la solución que consideré más adecuada fue la realización del bordado también con rafia debido a una mayor facilidad con respecto a la opción de utilizar las hojas vírgenes. Por otra parte, el resultado del ornamento bordado utilizando la rafia del mismo color remitía directamente a la quemadura que se practicaba a los esclavos negros, <sup>9</sup> así como a las **escarificaciones** <sup>10</sup> de algunas culturas africanas.

Un factor que concuerda con el discurso es la dificultad para observar los motivos bordados, junto con las brechas que se dan por la tirantez del tejido, produciéndose una especie de cicatriz difusa, volviéndose a producir una conexión entre esa huella sutil que es el ornamento bordado y la invisibilización de los hechos históricos.

Al obtener un resultado satisfactorio de los primeros intentos paso a fabricar manualmente telares más elaborados con el fin de facilitar el proceso. Estos telares realizados con listones de madera y clavos para la sujeción de la urdimbre agilizan la tarea del bordado ya que son un instrumento mucho más estable.

---

9. Aurelia Martín Casares, *La esclavitud negroafricana en la historia de España: siglos XVI y XVII* ( Granada: Comares, 2010)

10. Escarificación: Adorno corporal realizado mediante pequeñas incisiones en la piel que practican ciertos pueblos primitivos.

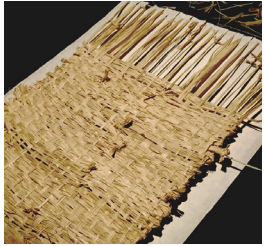


Fig. 13 Prueba de tejido



Fig. 14 Prueba de tejido



Fig. 15 Telar de listones



Fig. 16 Detalle



Fig. 17 Prueba bordado



Fig. 18 Prueba bordado



Fig. 19 Prueba bordado



Fig. 19 Escarificación



Fig. 20 Madeja de rafia

Creo un proceso de trabajo lento, que en cualquier caso, está relacionado con una temporalidad, con una construcción paciente que tiene que ver con la historia y con la identidad.

En este caso, me apropio de los códigos de la artesanía como medio para remitir a la cultura y a la historia. Tomo la idea de la artesanía como arte de Arthur Danto descrita por Larry Shiner en *La invención del arte*:

"Lo que transforma a una pieza artesanal en una obra de arte no es el rechazo de la función *per se* sino la autoconciencia que la aleja del plano de la mera realización o del plano de la utilidad para llevarla al plano de lo significativo" <sup>11</sup>

Por otra parte, retomando los planteamientos de Anni Albers, cabe mencionar que utilizo su idea de tejido como lenguaje común y primero de todas las culturas y civilizaciones.

11. Larry Shinner, "La artesanía como arte" en *La invención del arte* (Barcelona: Paidós, 2014)

Los primeros bordados más complejos son realizados sobre la propia estructura tejida siguiendo un patrón que dibujo previamente sobre el tejido. Dada la rigidez del material, este proceso conlleva una aparición de tensiones en el propio tejido, lo cual, como ya he dicho, considero metáfora de las propias tensiones raciales y culturales.

Debido a mi desconocimiento sobre los procesos del bordado consulto fuentes que me ayuden técnicamente como *Los talleres de bordado en las cofradías*<sup>12</sup> donde aparte de introducirse la técnica se analiza el ornamento del bordado, su historia y su semiótica. Paradójicamente, la raíz iconográfica de los ornamentos es la vegetación, como se puede apreciar en las volutas clásicas inspiradas en las hojas de acanto, por lo que se produce una rima interna entre la ornamentación y el material.

Por otro lado, en este punto del proyecto me doy cuenta de la necesidad de contextualizar esos ornamentos pues hasta el momento eran tan sólo retales aislados. Es por ello que retomo la lectura del barroco español y hago un estudio del **estandarte**<sup>13</sup>, con sus connotaciones religiosas, aristocráticas y de poder.

Entiendo el estandarte como signo de pertenencia a un lugar que al mismo tiempo dicta un credo de forma narrativa o sentenciosa-

---

12. Esther Fernández de Paz, *Los talleres de bordado en las cofradías* (Madrid: Editora Nacional, 1982)

13. Estandarte: Cosa que actúa como símbolo de un lugar, una empresa, una causa, un movimiento, etc.

Trabajo las primeras piezas en torno a esta idea analizando el elemento físico del estandarte y concluyendo en la necesidad de estudiar el **emblema**<sup>14</sup> barroco.

Para ello, ha sido fundamental la consulta de los *Emblemas* de Alciato, recopilados y comentados en un libro homónimo de Santiago Sebastián,<sup>15</sup> así como la lectura de *Emblemata Áurea: La emblemática en el arte y la literatura en el Siglo de Oro*<sup>16</sup>. La idea fundamental que extraigo de esta lectura es la existencia en el emblema barroco de dos partes diferenciadas: la visual y la literaria.

Mi interés recae ahora en esa parte literaria del emblema ya que la encuentro menos hermética y más proverbial por lo que considero emplear frases de la cultura literaria occidental y extrapolarlas al carácter sentencioso y moralista del estandarte.

Para la elaboración física de estas piezas construyo telares de un tamaño considerable (Fig.21) pues cada una de las mismas debe realizarse íntegramente haciéndose necesaria la utilización de un telar cuyas dimensiones se correspondan con las deseadas para el estandarte. Así pues, tejo la estructura del estandarte otorgándole la forma característica mediante el juego con la urdimbre.

---

14. Emblema: Figura, generalmente con una leyenda que explica su significado y que es la insignia que representa a una persona, una familia, una ciudad, una asociación, etc.

15. Andrea Alciato, Santiago Sebastián, *Emblemas* (Madrid: Akal, 1985)

16. Rafael Zafra, José Javier Azanza, *Emblemata Áurea: La emblemática en el arte y la literatura en el Siglo de Oro*, (Madrid: Akal, 2000)



Fig. 21 Proceso de tejido de estandarte



Posteriormente, procedo a realizar el diseño de la ornamentación a bordar al tiempo que selecciono la frase que será insertada en el estandarte. El diseño ornamental gira siempre en torno a la frase literaria de modo que la sentencia queda inscrita en el centro de la composición. (Fig.22) El primer enunciado que escojo es una cita atribuida a Thomas Hobbes, pero de tradición latina: *Homo Homini Lupus*, la cual plasma de manera muy contundente la condición atroz del ser humano hacia los de su propia especie, especialmente hacia el otro antropológico.

Una vez seleccionado el contenido, bordo los ornamentos para lo cual en esta ocasión dibujo en primer lugar su silueta sobre el tejido a modo de referencia mientras que las letras que corresponden a la frase son bordadas utilizando una plantilla de cartón recortada previamente. En las posteriores piezas emplearé plantillas de cartón para resolver todo el bordado con el fin de conseguir una definición mayor de la ornamentación y menor dificultad técnica. El bordado es realizado siempre con el tejido aún en el telar ya que la tensión del mismo ejerce la función de bastidor y facilita la tarea.

Habiéndome adentrado en el proceso y el lenguaje del tejido, investigo sobre las “artistas de fibras” de mediados del siglo XX, cuando en pleno

conflicto entre las categorías de Bellas artes y la Artesanía muchas artistas toman el tejido como medio de producción artística.<sup>17</sup> Tal es el caso de Lenore Tawney cuyas obras tejidas oscilan entre lo pictórico y lo escultórico albergando algunas de ellas un punto totémico que me interesa bastante. Por otro lado, esa ambigüedad entre lo pictórico y lo escultórico aparece también en la idea de estandarte que mantengo durante todo el proceso pues el estandarte es un elemento *a priori* bidimensional pero que cobra un volumen tanto por los relieves del bordado como por su relación tridimensional con el espacio.



Lenore Tawney



Lenore Tawney

---

17. Véase: Larry Shiner, “La artesanía como arte” en *La invención del arte* (Barcelona: Paidós, 2014)



Fig. 22 Proceso de bordado de estandarte



El desarrollo de esta parte del proceso continúa con la decisión de realizar una serie de estandartes que alberguen un sentido y un significado completos.

Para el resto de los estandartes prosigo con la investigación literaria y escojo las frases “Ubi bene ibi patria” (Donde está el bien está la patria) y “Non vultus non color unus” (No hay color único ni visión única) bordadas en cada estandarte respectivamente. La primera remite a la cultura griega y su patriotismo con respecto al pueblo “bárbaro” por lo que me resulta extrapolable a cualquier práctica o ideología colonial. La segunda frase es un verso de *La Eneida* de Virgilio, vinculada de nuevo a la tradición occidental. Las contextualizo, por tanto, dentro del estandarte “barroco” que consigue que su lectura sea irónica.

Plásticamente, el resultado de los distintos estandartes difiere puesto que ha sido un proceso de prueba y descarte con respecto a la técnica, el grosor de los ornamentos, su forma y los recursos técnicos en general.

Los acabados de estas piezas, como pueden ser los flecos o las borlas me ayudan a subrayar el carácter misceláneo de la obra ya que al ser elementos comunes de las culturas africanas y las occidentales, su inclusión en la pieza remite a ambas. (Fig. 23)



Fig. 23

Paralelamente al desarrollo de los estandartes, me planteo trabajar en unos parámetros un poco más cercanos al individuo y al cuerpo por lo que comienzo a interesarme por la vestimenta como signo identitario e íntimamente ligado a las nociones étnicas y culturales.

Retomando la dimensión histórica, que también deseo tratar, me intereso por el **vestido** aristocrático del barroco español como signo de poder y de identidad occidental a la par que realizo una comparación de este vestido con las formas culturales de vestimenta africana<sup>18</sup>. Así pues, comienzo un breve estudio sobre las formas del vestido barroco.

Decido a partir de entonces tomar referencias del vestido aristocrático barroco y construir o confeccionar un vestido alternativo con el proceso personal de tejido que he desarrollado hasta el momento.

Para ello, comienzo tomando medidas de mi propio cuerpo y realizando patrones de papel para un hipotético corsé. Seguidamente trato de trasladar estos patrones a un tejido físico por lo que por medio del telar tejo las piezas necesarias. Esta parte del proceso conlleva una determinada minuciosidad pues, como ya he mencionado anteriormente, debido a la condición tosca del material es imposible de cortar un tejido sin que se deshaga por completo. Por ello, he de tejer las piezas del corsé siguiendo el patrón (Figuras 24, 25 y 26).



Fig. 24 Proceso de elaboración de piezas



Fig. 25 Patrón y tejido sobre telar



Fig. 26 Proceso de unión y cosido de piezas

---

18. Patricia Rieff Anawalt, *Historia del vestido* (Barcelona: Blume, 2008)



Una vez realizada la parte superior del vestido, dibujo de nuevo patrones para la parte inferior analizando más detalladamente las formas del vestido aristocrático barroco. Tras ello, tejo sobre telar cada una de las partes que compondrán la saya (en total cuatro). (Fig. 29)

Las estrechas relaciones entre el traje y la identidad (que trataré brevemente en el apartado 5.3) hacen que esta parte del desarrollo de la obra se convierta en un proceso muy personal pues trabajo con las convenciones históricas que rodean la identidad del individuo:

“El peso físico de un vestido conlleva una realidad poética; como sustituto del cuerpo, el traje, por su peso, participa en los sueños fundamentales del hombre”.<sup>19</sup>

Cabe decir que la construcción de esta prenda ha sido un proceso marcado en todo momento por la premisa de no producir un simulacro de vestido sino un vestido real.

En cierto modo, pretendo que la construcción de este vestido, resulte una metáfora de cómo se crea la cultura, historia, identidad y poder occidentales a partir del **Otro** y al mismo tiempo que sea alegoría de las tensiones

identitarias que occidente crea en ese **Otro** pues conlleva una inconexión interna entre su carácter de elemento que pretende ser funcional y su carácter arduo que lo imposibilita para tal fin.

Se da una tensión más que visual pues durante su construcción experimento una constante lucha por adaptar el material a la forma y viceversa, estableciéndose así un diálogo entre ambos, metáfora continua de las dicotomías identitarias raciales y culturales derivadas del colonialismo y la ideología suprematista occidental.

Por ello, compruebo en todo momento que las piezas se correspondan con las del vestido barroco y que sean aplicables al cuerpo, haciendo pruebas sobre mí misma o sobre maniquí.



Referencias de indumentaria

---

19. Rafael Zafra, José Javier Azanza, *Emblemata Áurea: La emblemática en el arte y la literatura en el Siglo de Oro*, (Madrid: Akal, 2000)



Fig. 27 Pruebas



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

Habiendo tejido las piezas necesarias, procedo del mismo modo que con la parte superior, cosiéndolas entre sí y a su vez al corsé de modo que resulta una pieza íntegra. (Figura 30)

Además del corsé característico de la parte superior tejo una prenda interior a modo de camisa con el fin de completar la parte superior y atenerme a las referencias barrocas. Esta parte es tejida sin telar y sin patrón, a base de punto de agujas pues consideré necesario un cambio de textura que me permitiese ceñirme lo máximo posible la caída propia de los ropajes.

Para la elaboración tejo las partes que constituyen el delantero y el trasero y posteriormente construyo las mangas. Por último realizo el cuello, ateniéndome a la forma de la gorguera característica del barroco español. (Figuras 31 y 32 )

Dadas las evidentes relaciones entre la realeza, la religión cristiana y las prácticas colonialistas me vuelvo a plantear en este punto dotar de una mayor relevancia semántica a la pieza respecto a estos temas. Así pues, vuelvo a remitirme a las imágenes barrocas interesándome ahora por los instrumentos simbólicos de poder por antonomasia.

Me centro entonces en la capa o **manto real** como signo de autoridad occidental. Por otro lado, en la cultura española, los mantos reales son aplicados a las imágenes cofrades por lo que se produce un paralelismo que me permite crear una relación ambivalente.

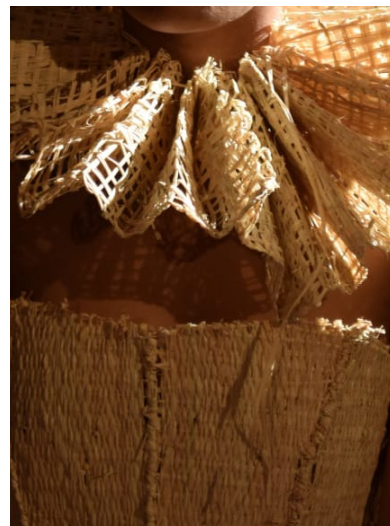


Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33

Comienzo a tejer una especie de estructura calada para lo cual hago uso del telar de nuevo y voy construyendo piezas individuales rectangulares para posteriormente unir las y formar el manto semicircular. En este caso opto por realizar el tejido poco tupido, principalmente con el fin de dotar a la composición íntegra de variedad formal. (Fig. 35 y 36)

Por otro lado, este tejido presenta mucha menos rigidez lo cual hace que se ajuste mucho mejor a la condición de “capa”.

Planteo las distintas partes sobre un maniquí para dar forma a la pieza y crear ya una composición que, junto con el vestido, tenga una integridad. En este momento, la pieza, sobre el maniquí, comienza en cierto modo a tomar un sentido volumétrico y escultórico. Ahora, debido a su propia estructura, el vestido no deja ver el elemento que lo sujeta (maniquí) y se convierte en un elemento autoportante.

Elaborada la estructura general de la pieza, paso a realizar el diseño de los ornamentos bordados al tiempo que investigo en la iconología de la capa e indago en las posibles connotaciones que puede sugerir el juego con la misma. (Fig. 34)

Tras realizar la composición, traspaso el diseño a plantilla de cartón para poder bordarlos sobre el manto. (Fig. 37)

Cabe decir que, debido a su complejidad, algunos ornamentos están realizados a base de envolver las plantillas de cartón con la propia rafia y posteriormente son cosidos al manto. Otros ornamentos son directamente bordados sobre el tejido.



Fig. 34 Diseño de manto





Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37

Aunque durante este proceso utilizo mi propio cuerpo como referencia, cabe decir que no me interesa incluirlo dentro del resultado formal.

Una vez que termino los estandartes y el vestido me intereso por contextualizarlos expositivamente y por crear un ambiente que forme parte de la obra y fomente la narratividad. La intención es que se cree una situación que aluda a los hechos históricos, raciales y culturales.

Con respecto a los estandartes, utilizo cañas verdes (fig.38) para crear unos mástiles donde colgarlos mientras que para la sujeción de los mismos realizo unos pies, esta vez con barro. Así recorro de nuevo a los materiales de las culturas africanas con el fin de mantener la coherencia en el discurso.

Realizo pruebas instalativas que me ayudan a situar las piezas en el espacio. Considero colocar los tres estandartes en un espacio contiguo al que albergase el vestido, pues esta distribución podría suponer un recorrido físico que se corresponde con el recorrido histórico.

Por otro lado, me planteo colocar las piezas de los estandartes tras el vestido, disposición que supone menor recorrido físico por el espacio pero mayor sentido al entenderse la obra como un conjunto donde cada pieza se complementa. Además, esta disposición otorga a la obra un sentido muy procesional lo cual me interesa dada las nociones con las que se están trabajando. Finalmente elijo esta opción.

Aparte de las cuestiones espaciales, decido incluir un sonido que facilite la narratividad que deseo por lo que escojo una pieza barroca de Bach: Triple Concerto in D major: II (Adagio) y una percusión africana; y las combino, utilizando, en ocasiones, el sonido del mar como transición entre una pieza y la otra por sus evidentes connotaciones colonialistas. De este modo, pretendo que se cree una alternancia de sonidos que rime con las tensiones poéticas del resto de la obra.

He de decir que finalmente, una vez dispuestos todos los elementos en la sala, con la inclusión de las cañas y del sonido, se crea un ambiente que tiene un sentido, como digo, muy procesionario. No obstante, considero que guarda también relación con aquel paisaje que me interesaba ya en trabajos anteriores, volviendo así al origen de este proceso.



Fig. 38

## 5. INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL

Mi proceso de investigación teórico-conceptual parte, como ya he dicho en anteriores apartados, del estudio de una historia invisibilizada como modo de acceder a un lenguaje que me permita tratar las identidades y conflictos raciales y culturales.

Si bien en el punto anterior se ha explicado detalladamente el proceso de trabajo y los referentes plásticos, durante este apartado desarrollaré los puntos teóricos que se han investigado y comentaré en parámetros conceptuales los referentes artísticos y/o literarios que han sido de ayuda durante el proceso. Es conveniente decir que algunas de estas referencias han sido comentadas en el proceso plástico por estar relacionadas también con el mismo.

## 5.1 HISTORICIDAD Y CULTURA

Como he dicho anteriormente, en este proyecto empiezo a interesarme por la esclavitud negra en España debido al visionado del documental *Gurumbé: Canciones de tu memoria negra* <sup>20</sup>. Esta parcela dentro del amplio tema colonial me interesó bastante ya que aportó no sólo un imaginario con el que trabajar sino también una forma de integrar el discurso de la identidad racial y del colonialismo.

En dicho documental se hace patente por un lado la implicación española en la esclavitud negra <sup>21</sup> durante los siglos XV, XVI y XVII, la existencia de una población importante de esclavos en la Andalucía de dichos siglos y las influencias y participación de la población negroafricana en distintas áreas de la cultura española. La visualización de esta fuente supuso un punto de inflexión ya que cuenta con una rica bibliografía a estudiar.

“Nos dicen que existía una importante capa servil en el seno de la población, con todas las consecuencias que este hecho podía tener en las relaciones sociales, en las estructuras económicas y en las mentalidades. Nos llevan a cuestionarnos sobre unas raíces — biológicas y culturales — de Españoles y Portugueses que hasta el día de hoy siguen siendo ampliamente desconocidas”. <sup>22</sup>

---

20. Miguel Ángel Paredes [Productor] Miguel Ángel Rosales [Director], *Gurumbé: canciones de tu memoria negra* ( España, 2017)

21. Aurelia Martín Casares, *La esclavitud negroafricana en la historia de España: siglos XVI y XVII* ( Granada: Comares, 2010)

22. Alessandro Stella, *Ser esclavo negro en la Andalucía occidental de los siglos XVII y XVIII*. (Documento de archivo)

Por ende, la presencia de los esclavos negros conlleva unas influencias culturales que llegan hasta nuestros días formando parte del imaginario andalusí y español. Mi intención es, por tanto, abordar estas influencias dando lugar a una forma que poéticamente las remita y por otra parte me permita trabajar la identidad racial y cultural.

Teniendo en cuenta las pretensiones evangelizadoras y cristianizadoras sobre las que se justifica el colonialismo durante la edad moderna, las referencias visuales ligadas al cristianismo me sirven de recurso a la hora de plantear una obra ligada a este tema. Además, la investigación etnológica sobre el influjo negroafricano en la cultura española me lleva al descubrimiento de la implicación de los esclavos negros en las hermandades y cofradías religiosas de la época, algunas de las cuales han perdurado hasta la actualidad. <sup>23</sup>

Por otro lado, la aristocracia europea y española desempeñó un importante papel en la trata <sup>24</sup> y esclavitud negra por lo que aparece un binomio religión/estado íntimamente ligado con el tema.

---

23. Isidoro Moreno Navarro, *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia* ( Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997)

24. Ruth Pike, *Aristocrats and traders: Sevillian society in the sixteenth century* (Londres : Cornell University Press, 1972)



Esto me otorga un amplio conjunto de imágenes con las que trabajar, que a su vez tienen su base en el barroco español y en la ostentación propia de la aristocracia de la época. Todo este conjunto de hechos supone un campo de trabajo que me permite abordar las cuestiones identitarias.

En términos historiográficos se mueve la obra *Metalwork* de **Fred Wilson**, donde el artista hace que unos grilletes que fueron utilizados con esclavos norteamericanos compartan urna con antiguas piezas de orfebrería metálica, recalcando así la relación histórica entre ambos metales.

Aunque las obras de Wilson suelen estar muy contextualizadas dentro del marco museístico, en ocasiones como modo de cuestionarlo <sup>25</sup>, sus planteamientos me han ayudado a crear un sentido historicista, a aprehender los hechos históricos para trabajar con la identidad.

En parámetros similares se inscribe la obra de **Yinka Shonibare**, que juega con los constructos culturales a partir de la reinterpretación de la Historia y de la Historia del Arte. Sus piezas albergan un carácter a menudo teatral y plantean situaciones ficticias relacionadas con el pasado histórico.

Esta teatralidad que presentan las obras de Shonibare me interesa a la hora de plantear la obra en el espacio pues, como ya he dicho anteriormente,

---

25. Hal Foster, *El retorno de lo real* (Madrid: Akal, 2001)

pretendo dotar a la pieza de una cierta narratividad. Un factor que, evidentemente, destaco de las piezas de Shonibare es el juego entre lo histórico y la identidad.

Por ejemplo, en su obra *Nelson's ship in a bottle*, Yinka alude a un acontecimiento histórico como es la batalla de Trafalgar, desencadenante de la multiculturalidad actual en Londres. <sup>26</sup>

En muchas de sus obras, el artista toma las coloridas telas que asociamos con las identidades nacionales africanas (que en realidad fueron inventadas y comercializadas por Holanda) y recrea representaciones teatrales o pictóricas muy relacionadas con la historia occidental en una dinámica entre lo mismo y lo otro que es, precisamente, la que intento reflejar en mi proceso.

En un sentido más pictórico se encuentra la obra de **Kara Walker**, artista que conjuga la realidad histórica de la esclavitud norteamericana con los estereotipos acerca de la negritud. Al igual que en las obras de Yinka Shonibare, hay una idea de narratividad muy marcada en la obra de Walker en este caso mediante el mural panorámico y la representación tan contrastada a modo de silueta.

---

26. Diana Muñoz Hurtado (15/12/2016) Yinka Shonibare MBE y la construcción social de la cultura a través del arte, *Wiriko, artes y culturas africanas*. Recuperado desde: <https://www.wiriko.org/aula-wiriko/yinka-shonibare-mbe/>

## 5.2 ALTERIDAD, HIBRIDEZ E IDENTIDAD

A partir de ese análisis etnológico siento las bases para abordar la identidad racial y la dicotomía entre el **Otro** y el **Mismo** entendiendo que el **otro** surge de la identificación de la diferencia con respecto al **mismo** y participa a su vez en la formación de la identidad de ese mismo.

Como apunta Víctor Stoichita en *La imagen del otro: Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna* :

“La diferencia existe, la alteridad se construye [...] En ausencia del mismo el otro no existe. Ambos términos son naturalmente reversibles. El encuentro sucede equitativamente tanto para el mismo como para el otro, pues el Mismo es el Otro del Otro, de igual modo que el Otro es el Otro del Mismo”.<sup>27</sup>

En *El retorno de lo real*, Hal Foster analiza las posturas de Levi-Strauss o Lacan sobre la **distancia correcta**<sup>28</sup> que debe mantenerse con respecto al otro para no entenderlo como un ser lejano, salvaje o exótico sin llegar a apropiarse de su otredad:

“No hay manera de escapar al dilema: o bien el antropólogo se adhiere a las normas de su propio grupo y los otros grupos no le inspiran más que una curio-

sidad efímera que nunca está del todo desprovista de desaprobación, o bien es capaz de entregarse de todo corazón a estos otros grupos y su objetividad queda viciada por el hecho de que, quíerese o no, ha tenido que apanarse de al menos una sociedad para dedicarse a todas”.<sup>29</sup>

Esta “distancia correcta” es un aspecto que me preocupa durante el desarrollo de mi obra pues intento evitar cualquier banalización con respecto a la cultura, la historia o la raza. Me mantengo entonces en un oscilamiento constante entre lo mismo y lo otro.

Uno de los objetivos últimos es reconocer y dar **reconocimiento**<sup>30</sup> al **otro** por medio del mismo.

Con su ensayo *Piel negra, máscaras blancas*, Franz Fanon plantea el sentimiento de insuficiencia por parte de las personas de raza negra con respecto a los códigos y lenguajes occidentales colonizadores. Se produce así un desarraigo de la cultura nativa y una ambivalencia en la auto-percepción del individuo negro.

“Sin pasado negro, sin futuro negro, me era imposible vivir mi negrez. Aún no blanco, para nada negro, era un condenado.”<sup>31</sup>

---

27. Víctor Stoichita, *La imagen del otro: Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna* (Madrid: Cátedra, 2016)

28. Hal Foster, *El retorno de lo real* (Madrid: Akal, 2001)

---

29. Levi- Strauss, *Tristes Trópicos*. (Barcelona, Paidós: 1977). cit.

30. Hegel. Según Hegel, para que el otro tenga conciencia de sí mismo debe haber un proceso de reconocimiento mutuo de la realidad humana entre el otro y el mismo.

31. Franz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (Madrid: Akal, 2009)

En este sentido, por un lado me intereso por la dualidad primera entre lo mismo y lo otro y por otro, por la dualidad segunda que se crea en la consciencia negra. De este modo, hay una búsqueda en mi obra de comprender la identidad del otro y la del mismo mediante lo que entiendo como hibridación. Esta hibridación en términos culturales y raciales conlleva un proceso de desidentificación de la alteridad individual pues lo que es entendido como **otro** se convierte en lo **mismo** y viceversa.

“Negro y blanco [...] ¿utopía o tragedia? Una u otra según decida nuestra voluntad. [...] cose y teje esperanzas y angustias, un mundo mestizo que, tembloroso, duda entre la violencia destructora y la cultura inventiva”<sup>32</sup>

Intento, por tanto, trabajar esa identidad ambivalente llevando a cabo una ambivalencia también formal en mi obra. Como he explicado en el apartado de investigación plástica, todas mis pretensiones se han orientado hacia el juego con la ambivalencia mediante una hibridación formal.

Este es el sentido de las obras de **David Hammons** algunas de las cuales están cerca del *ready made* y del surrealismo, combinando objetos cotidianos y creando sentidos que tienen que ver con esa identidad y alteridad.



David Hammons, *Sin título*

Por su parte, **Lorna Simpson** plantea una obra que gira en torno a la alteridad tanto racial como de género. En sus piezas aparecen ambigüedades que ponen en cuestión las asociaciones asumidas sobre lo negro y lo blanco, lo femenino y lo masculino.

---

32. Michel Serres, *Atlas* (Madrid: Cátedra, 1995)

### 5.3 EL VESTIDO COMO CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA

“El traje es una textura simbólica, un revestimiento del cuerpo que enuncia múltiples problemas; estos abarcan desde facetas de la sensibilidad y la vida cotidiana hasta rasgos de la moral y las mentalidades”<sup>33</sup>

Podemos entender el vestido como aquello que además de recubrir el cuerpo actúa como significante cuyo significado describe una dimensión histórica, geográfica, social, cultural, etc.

Al mismo tiempo plantea una problemática con respecto al ser, porque el cubrir el cuerpo supone ser otro y al mismo tiempo es necesario para conformar la identidad del individuo como tal. Esta ambigüedad del propio vestido como elemento para ser Otro, me interesa, en este caso en el sentido antropológico. Por otro lado, el vestido barroco presenta un antagonismo con respecto a los estereotipos occidentales de la desnudez africana lo cual me parece digno de tratar. La construcción del vestido en este trabajo supone además de las implicaciones ya comentadas, un cuestionamiento de estas asociaciones de lo Blanco occidental como civilizado y lo Negro o africano como primitivo, “como ser esencialmente desnudo”<sup>34</sup>

La elaboración física por medio del tejido manual conlleva, por su parte, matices aún más evidentes de construcción.

---

33. Emblemática Áurea: *La emblemática en el arte y la literatura en el Siglo de Oro*, (Madrid: Akal, 2000)

34. Víctor Stoichita, *La imagen del otro: Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna* (Madrid: Cátedra, 2016)



## 6. CONCLUSIONES

Este proyecto ha sido un proceso de maduración tanto plástica como conceptual y ha supuesto un intento personal por encontrar una **forma** que guarde relación con la temática del colonialismo y la identidad racial y cultural.

Si en un principio me sentía obligada a elegir un medio plástico con el que desarrollar este trabajo, finalmente, mediante las investigaciones teóricas y prácticas he desarrollado un incipiente y personal modo de trabajo que me ha ayudado con estas pretensiones poéticas y conceptuales.

Por otro lado, he podido trabajar con recursos y dentro de parámetros en los que nunca había trabajado, ya sea el tejido, el bordado o la costura y entenderlos como un medio plástico.

Es importante decir que, dado que he encontrado un medio satisfactorio y cómodo con el que generar mi propio discurso, me gustaría seguir desarrollando la obra. En este sentido, esta forma de trabajar me ha abierto a considerar distintas vertientes como pueden ser extrapolar el proceso a un plano más pictórico o, por lo contrario, a un discurso de archivo que tenga que ver con los hechos colonialistas que se han tratado.

Considero este trabajo como el conjunto de nociones que he podido aprender durante el Grado de Bellas Artes, aplicadas a un trabajo artístico y unas preferencias personales.

En el plano investigativo, el trabajo a partir del conocimiento sobre unos hechos históricos ha sido de gran ayuda porque me ha proporcionado unas bases conceptuales y un imaginario visual bastante amplios.

En un plano más personal, puedo decir que estoy satisfecha con el proceso pues a lo largo del mismo he podido tratar temas que me interesan y me atañen como persona y conseguir que éstos formen parte de mi propia práctica artística.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- ALBERS, Anni, *On weaving*, EE.UU, Wesleyan University Press, 1968
- ALBERS, Anni, ALBERS, Josef, *Viajes por lationamérica*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006
- ALCIATO, Andrea, SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, México D.F, FCE - Fondo de Cultura Económica, 2008
- BRAH, Avtar, *Cartografías de la diáspora*, Madrid, Traficantes de sueños, 2011
- CALDERÓN HARKER, Sergio (21-05-2019) La violencia que seremos: extrema derecha y orden colonial [Artículo web], *El salto diario*, Recuperado desde: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/la-violencia-que-seremos-extrema-derecha-y-orden-colonial>
- CECCHINI, Letizia, SANNA, Angela, *Il Barroco*, Florencia, Scala, 2009
- CERVANTES, Miguel, *El rufian viudo*
- DE DIEGO, Estrella, *Contra el Mapa, dsiturbios en la geografía colonial de occidente*, Madrid, Siruela, 2008
- ELAM, Harry Justin, JACKSON, Kennell A., *Black cultural traffic : crossroads in global performance and popular culture*, EE.UU, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2005
- FANON, Franz, *Piel negra, Máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009
- FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther, *Los talleres de bordado en las cofradías*, Madrid, Editora Nacional, 1982
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 2006
- GÓMEZ GARCÍA, María Carmen, MARTÍN VERGARA, Juan María, *La esclavitud en Málaga entre los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Diputación de Málaga, 1993
- HELIODORO, *Etiópicas*, Madrid, Ed. Gredos, 2011
- IVARS, Joaquín (3-07-2019) (...Y el planeta colapsó) entre auto-organizados y auto-confundidos, *Público*. Recuperado de: <https://m.publico.es/columnas/110615448807/y-el-planeta-colapso-entre-auto-organizados-y-auto-confundidos>
- KANT, Inmanuel, *Lo bello y lo sublime*, Madrid, S.L.U. Espasa Libros, 1997
- LANDETA, Matilde, *La negra Angustias* [Película], México, 1949

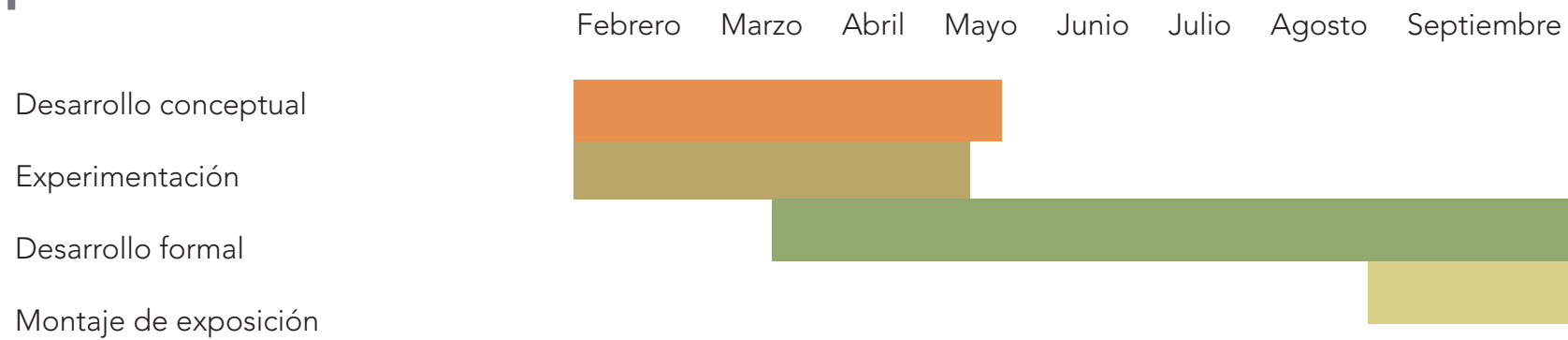
- MARTÍN CASARES, Aurelia, *La esclavitud negroafricana en la historia de España: siglos XVI y XVII*, Granada, Comares, 2010
- MARTÍN CASARES, Aurelia, *La esclavitud en la Granada del siglo XVI : género, raza y religión*, Granada, Universidad de Granada, 2000
- MARTÍN CASARES, Aurelia, *Juan Latino. Talento y destino. Un afroespañol en tiempos de Carlos V y Felipe II*
- MORENO NAVARRO, Isidoro, *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997
- MUÑOZ HURTADO, Diana (15-12-2016) Yinka Shonibare MBE y la construcción social de la cultura a través del arte, *Wiriko, artes y culturas africanas*. Recuperado desde: <https://www.wiriko.org/aula-wiriko/yinka-shonibare-mbe/>
- PAREDES, Miguel Ángel [Productor] ROSALES, Miguel Ángel [Director], *Gurumbé: canciones de tu memoria negra* [Documental], España, 2017
- PIKE, Ruth, *Aristocrats and traders: Sevillian society in the sixteenth century*, Londres, Cornell University Press, 1972
- RIEFF ANAWALT, Patricia, *Historia del vestdo*, Barcelona, Blume, 2008
- SAID, Edward, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996
- SERRES, Michel, *Atlas*, Madrid, Cátedra, 1995
- SHINER, LARRY, *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 2014
- STELLA, Alessandro, *Ser esclavo negro en la Andalucía occidental de los siglos XVII y XVIII*. (Documento de archivo)
- STOICHITA, Víctor, *La imagen del otro: Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra, 2016
- STRAUSS, Levi, *Tristes Trópicos*. (Barcelona, Paidós: 1977). cit.
- ZAFRA, Rafael, AZANZA, José Javier, *Emblemata Áurea: La emblemática en el arte y la literatura en el Siglo de Oro*, (Madrid: Akal, 2000)

## 8. PRESUPUESTO

Descripción	Importe ud.	Nº unidades	Total
Listones de madera	2 euros	4	8 euros
Pack de raphia	3 euros	80	240 euros
Pack tornillos pequeños	1,50 euros	5	7,50 euros
Pack de tornillos grande	1,75 euros	3	5,25 euros
Pack de agujas	1,50 euros	2	3 euros
Serrucho	8,50 euros	1	8,50 euros
Martillo	5,50 euros	1	5,50 euros
Pistola de silicona	3,50 euros	1	3,50 euros
Pack de silicona	3 euros	3	9 euros
Impresiones de diseños	3,50 euros	4	14 euros
Cartón de bordado	5 euros	4	20 euros
Pack agujas de tejido	7 euros	1	7 euros
Maniquí	45 euros	1	45 euros
Transporte	30 euros	-	30 euros
Luces	10 euros	4	40 euros
Total			463, 25 euros



## 9. CRONOGRAMA



## 10. DOSSIER FOTOGRÁFICO

*Homo Homini Lupus*  
135 cm x 100 cm







*Non vultus non color unus*  
135 cm x 100 cm



*Ubi bene ibi patria*  
150 cm x 100 cm







*Sin título*  
Medidas variables



























